

Maria José Goulão Machado



«LA PUERTA FALSA DE AMÉRICA»

A INFLUÊNCIA ARTÍSTICA PORTUGUESA NA REGIÃO
DO RIO DA PRATA NO PERÍODO COLONIAL

VOLUME I

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA 2005

Maria José Goulão Machado

«*LA PUERTA FALSA DE AMÉRICA*»
A INFLUÊNCIA ARTÍSTICA PORTUGUESA NA REGIÃO
DO RIO DA PRATA NO PERÍODO COLONIAL

VOLUME I

Dissertação de Doutoramento na área de História, especialidade de História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação do Professor Doutor Pedro Dias

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Coimbra 2005

ÍNDICE

VOLUME I

Introdução.....	1
-----------------	---

Capítulo I. “Reciclar o barroco”: novas perspectivas do pensamento historiográfico e sua contribuição para a área dos estudos latino-americanos	21
--	-----------

1. Conceitos, problemas e métodos. Contributos mais significativos	23
1.1. O retorno do barroco. O debate pós-moderno	25
1.2. A questão das trocas culturais. Inter-relações, zonas de contacto e de intersecção	35
1.3. As novas reflexões sobre o conceito de fronteira.....	37
1.4. História local, estudos regionais e micro-história. O retorno do sujeito.....	43
1.5. A necessidade do retorno a uma visão de conjunto.....	47
1.6. A geografia artística. Centros e periferias.....	51
2. Historiografia da presença portuguesa nos territórios da Coroa espanhola. Análise crítica dos vários estudos publicados sobre a questão.....	57

Capítulo II. Uma mundialização <i>avant la lettre</i>: a América hispânica e os portugueses	81
--	-----------

1. Os primórdios da presença portuguesa	85
2. O atractivo da prata peruana	88
3. Sevilha e a Carreira das Índias	102
4. A presença dos cristãos-novos portugueses em Sevilha e Cádiz	109
5. A ligação aos portos portugueses	112
6. O arquipélago dos Açores	115

7. A ligação ao porto de Amesterdão	119
8. A importância do tráfico negreiro	121
9. A ligação aos cristãos-novos dos portos brasileiros.....	123
10. As conexões com as Filipinas	125
11. Judaizantes, cristãos-novos e Inquisição. Os portugueses nas Índias de Castela	128

Capítulo III. “A porta traseira da América”: os portugueses no Rio da Prata..... 173

1. As primeiras expedições ao Rio da Prata.....	178
2. A cidade de Buenos Aires	181
3. A complementaridade entre os portos brasileiros e Buenos Aires. As rotas oficiais e o contrabando	190
4. A imigração clandestina. Os cristãos-novos portugueses	212
5. A Colónia do Sacramento.....	228
6. A influência hispânica no Brasil.....	253

Capítulo IV. A organização gremial e o estatuto dos artistas portugueses no seio da sociedade platina: o caso dos ourives 261

Capítulo V. O trilha dos objectos: a ourivesaria e o mobiliário. Modos de penetração e fixação da estética barroca luso-brasileira no Rio da Prata 289

1. A ourivesaria.....	291
1.1. Entesouramento: o objecto artístico enquanto portador de um valor facial.....	292
1.2. Uso quotidiano	293
1.3. Ostentação	296
1.4. Tipologias e funções mais comuns das peças de ourivesaria no Brasil e nas Índias de Castela.....	309
1.5. A ourivesaria hispano-americana. Breve caracterização.....	320
1.6. A ourivesaria no Brasil colonial	327
1.7. A ourivesaria no Rio da Prata. A influência luso-brasileira....	349

2. O mobiliário	362
Capítulo VI. Outras situações “exemplares”	393
1. A pintura	395
2. A imaginária e a talha.....	397
3. Mestiçagens: um mestre entalhador português nos <i>pueblos de indios</i> de Yaguarón e Capiatá.....	418
4. A Europa na América: José Custódio de Sá e Faria, um engenheiro militar português ao serviço da Coroa espanhola	457
Conclusão. «Parece por constelação não se poderem os Portugueses em nenhuma parte desapegar dos Castelhanos.»	485
Bibliografia	503

VOLUME II

I. Nómima de artistas e artífices.....	1
II. Apêndice documental.....	75
III. Apêndice gráfico.....	217

INTRODUÇÃO

Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?

Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?

Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?

(Pablo Neruda, *Canto General*, II, *Alturas de Macchu Picchu*)

Podemos afirmar que o processo que levou à elaboração deste trabalho seguiu verdadeiramente o “trilho dos objectos”. Com efeito, o primeiro contacto que tivemos com uma realidade histórica até aí insuspeitada e invisível para nós, e estamos em crer que para a generalidade dos historiadores da arte portugueses, aconteceu com a visita à exposição *Três séculos de ourivesaria hispano-americana, sécs. XVII-XIX*, que esteve patente no Museu da Fundação Calouste Gulbenkian entre Novembro de 1986 e Fevereiro de 1987. Registámos nessa altura que não só algumas peças expostas apresentavam grandes similitudes com outras obras portuguesas suas contemporâneas, como surgiam no catálogo referências a nomes de ourives portugueses que haviam trabalhado nos territórios hispano-americanos.

Pouca ou nenhuma informação existia na altura sobre a presença e a acção de artistas portugueses nos territórios da Coroa espanhola no período colonial. Constatámos este facto quando, alguns anos mais tarde, retomámos esta questão que de algum modo nos intrigava, ao escrevermos pela primeira vez sobre o assunto. Com efeito, tornara-se claro para nós que a única forma de saber mais seria viajar até à América do Sul. Assim o fizemos, num périplo intermitente que durou vários anos e abrangeu mais de dez países diferentes em dois continentes. Ganhámos com isso o privilégio de conhecer outras culturas e imaginários e de *pertencer a vários mundos numa só vida*, como Serge Gruzinski tão bem soube colocar em palavras¹.

O alargamento das pesquisas revelou-nos todo um universo desconhecido, onde se entrecruzam percursos pessoais com conjunturas de vária ordem. Verificámos que a história da arte portuguesa no Novo Mundo se encontrava sistematicamente confinada ao território brasileiro. Esta perspectiva reducionista, que ignorava as relações entre portugueses e espanhóis ocorridas em território

¹ Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, p. 316 (tradução nossa).

americano, deixava de fora todo um vasto e interessante campo de estudo, cujos contornos eram difíceis de definir, e cuja amplitude nos escapava, numa primeira análise. Estes contactos, no entanto, foram reconhecidamente duradouros e suficientemente fortes para ultrapassar de forma notável as barreiras geográficas, políticas e culturais.

Resolvemos assim levar a cabo uma investigação tanto quanto possível alargada sobre o contributo artístico português na região do Rio da Prata no período colonial, tendente à caracterização de uma paisagem cultural que teve as suas implicações a nível artístico, mas que foi de igual modo o resultado de um conjunto de factores económicos, políticos e religiosos particulares. Procurámos ter sempre presentes alguns aspectos supostamente marginais à essência da obra de arte, como a sua produção e comercialização, o estatuto dos artistas, o imenso dinamismo da burguesia comercial portuguesa, ligado ao peso das redes de cristãos-novos, os fenómenos do gosto e a existência de mercados capazes de escoar essa produção.



A extrema variedade de fontes consultadas e de núcleos de obras de arte a que recorreremos reflecte a natureza complexa deste estudo. Da longa lista de instituições, monumentos, museus, colecções privadas, bibliotecas e arquivos em que tivemos a oportunidade de trabalhar, há que salientar alguns que se revelaram fundamentais.

Nos E.U.A., o Institute of Latin American Studies e a Nettie Lee Benson Latin American Collection, pertencentes à Universidade do Texas, em Austin, onde passámos longas semanas de trabalho intensivo, e o Departamento de História da Emory University, em Atlanta, na Geórgia, constituíram a nossa base para a recolha de bibliografia e o contacto com especialistas da área dos estudos latino-americanos.

No Brasil, visitámos, entre outras, as cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Sabará, Mariana, Tiradentes, Ouro Preto, São João d'El Rei, Recife, Olinda, Salvador da Bahia, Cachoeira e Belém do Pará. A biblioteca Noronha Santos, do IPHAN, no Rio de Janeiro, constituiu o acervo mais significativo para o levantamento da bibliografia relativa ao Brasil. Para além de várias colecções privadas, recorreremos ainda a inúmeras instituições brasileiras, como o arcebispado de Belém do Pará, a arquidiocese de Olinda e Recife, o mosteiro de S. Bento de Olinda, o Museu de Arte Sacra de São Paulo, o Museu Regional e o Museu de Arte Sacra de São João d'El Rei, o Museu Arquidiocesano de Mariana, o Museu da Inconfidência de Ouro Preto, o Museu do Ouro de

Sabará, o convento do Desterro do Salvador, o Museu Carlos Costa Pinto, no Salvador, o Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia e o Museu de Arte da Bahia.

No Paraguai, para além de Asunción, visitámos as povoações de Itá, Areguá, Itauguá, Paraguari, Yaguarón e Capiatá. Trabalhámos ainda no Arquivo Histórico Nacional e na Biblioteca Municipal de Asunción.

No Uruguai, efectuámos pesquisas em colecções privadas e instituições religiosas, bem como no Archivo General de la Nación, no Archivo Artigas (Montevideu), no Arquivo Histórico Municipal (Montevideu), no Arquivo Regional de Colónia do Sacramento e na biblioteca privada de D. Octávio Assunção.

Em Buenos Aires, constituíram locais de estudo privilegiados as bibliotecas do Instituto de la Historia del Arte Argentino, Instituto de Historia del Arte “Julio Payró” e Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emílio Ravignani”, integrados na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, bem como as bibliotecas da Academia Nacional de Belas Artes e da Academia Nacional de História, o Archivo General de la Nación, o Fondo Nacional de las Artes, o Fondo de Cultura Económica de Argentina, a Dirección General de Museos, o arquivo e biblioteca do CEDODAL e as bibliotecas do Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco” e do Museo Nacional de Arte Decorativo.

Ainda em território argentino, tivemos a oportunidade de visitar Corrientes, Santa Fe, Rosario, Resistencia, Jujuy, Tucumán, Salta, Luján, San Antonio de Areco e Córdoba. Levantamentos sumários foram efectuados no Arquivo Histórico de Córdoba e no Arquivo da Municipalidade de Santa Fe.

De entre as colecções privadas argentinas, destacamos os estudos efectuados nas colecções do Dr. Eduardo Dürnhöfer, Srs. Nelly e Carlos Pedro Blaquier, Sr. Horácio Porcel, Sra. Helena Olazabal (colecção Hirsh), Casa Vetmas e Casa Eguiguren.

Percorremos ainda outros territórios sul-americanos, que nos permitiram um contacto mais alargado com a arte colonial hispano-americana. Na Bolívia, visitámos as cidades de La Paz, Potosí e Sucre, onde efectuámos levantamentos no Arquivo Nacional da Bolívia. No Peru, estivemos em Arequipa, Cuzco e Lima. No Equador, demorámo-nos na cidade de Quito, e no Chile, visitámos Santiago do Chile e Valparaíso.

Já em território europeu, as pesquisas documentais decorreram maioritariamente no Arquivo Histórico Ultramarino, em Lisboa, e no Archivo General de Índias, em Sevilha.



Desta investigação resultaram um *corpus* de objectos artísticos, a identificação de um número significativo de percursos pessoais relativos aos artífices e uma recolha de documentação inédita. A bibliografia consultada permitiu-nos aceder a um manancial de informação muito variado. Procurámos trabalhá-la em conjugação com o restante material recolhido, de forma a apresentar um “conjunto histórico” de alguma coerência, para usar a terminologia desenvolvida por Maravall². O resultado é uma construção mental que é a nossa, necessariamente discutível, através da qual tentámos dar um sentido à multiplicidade de relações e de interdependências existentes entre os dados históricos.

Com efeito, temos presente que o nosso conhecimento dos factos nunca nos dá uma realidade histórica “absolutamente objectiva”, mas sim processos de observação que incluem algo mais do que os próprios factos, isto é, uma teoria interpretativa. Procurámos assim determinar por que vias se efectivou esta presença portuguesa nos territórios da Coroa espanhola, quais as condicionantes históricas que a explicam e de que forma este contributo foi assimilado no contexto de uma sociedade e de um meio artístico maioritariamente espanhóis e crioulos, contribuindo deste modo para esclarecer a especificidade da influência portuguesa.

Pareceu-nos adequado o uso de uma prática historiográfica cujo resultado não fosse apenas uma acumulação de dados, uma enumeração de nomes de artistas ou um reportório de obras de arte, mas que procurasse explicar os factos artísticos inscrevendo-os num contexto mais alargado.

Interessava-nos particularmente a questão das trocas culturais, e nesse sentido tivemos como princípio orientador o não encarar os fenómenos artísticos como realidades estanques, mas procurar analisá-los no contexto de uma economia-mundo em desenvolvimento, onde os contactos se estabeleciam por vezes à escala planetária, e com mais frequência à escala transoceânica, num

² José António Maravall, *A cultura do Barroco*, Lisboa, Instituto Superior de Novas Profissões, 1997, p. 17.

complexo pluricontinental. A estrada da prata extraída de Potosí, que dava a volta ao globo, segundo a metáfora de António de León Pinelo³, serviu igualmente para ligar e pôr em contacto mundos diferentes. A sociedade colonial americana é o resultado de uma mistura de culturas. A correcta compreensão deste multiculturalismo implica a necessidade do cruzamento de várias disciplinas, o recurso às chamadas ciências “nómadas”. O entrecruzar de redes e de experiências permite perceber a dinâmica de uma mudança que se deixa captar mal quando é imobilizada nas categorias tradicionais da história económica, social, política, religiosa ou cultural⁴. Propomos assim uma leitura que se debruce sobre vivências individuais e colectivas, procurando prestar especial atenção tanto aos aspectos aparentemente “microscópicos” como aos grandes movimentos à escala continental ou mundial.

Foi nossa preocupação nunca perder de vista os objectos artísticos, mas insistir numa compreensão contextual desses mesmos objectos, tanto no momento histórico da sua realização como no que concerne ao seu uso e à atribuição de novas funções através do tempo e em contextos espacio-geográficos diferentes, o que implica uma metodologia muito ampla e multidisciplinar. Pareceu-nos do maior interesse optar por uma visão integradora das manifestações artísticas estudadas, que assegurasse uma leitura de conjunto. Com efeito, um dos problemas cruciais da historiografia do século XX dedicada à arte ibero-americana foi a insistência numa leitura fraccionada em períodos históricos delimitados ou em territórios geográficos segmentados, o que tem dificultado muitas vezes a correcta compreensão dos problemas⁵.

Tentámos sair do esquema ainda muito presente nas ciências sociais de hoje, grandemente devedor dos modelos aristotélicos e marxistas, que parte de uma definição das culturas e do tempo em conjuntos fechados, imobilizando a realidade em categorias fixas e estáveis. Sentimos a necessidade de ultrapassar essas etiquetas e categorizações, que, se quando aplicadas à Europa já apresentam limitações, revelam-se ainda mais frágeis quando usadas para compreender a

³ V. Adolfo Luis Ribera, “Platería”, in *Historia general del arte en la Argentina*, tomo II, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, s/d, p. 338.

⁴ V. Carmen Bernand e Serge Gruzinski, *Histoire du Nouveau Monde*, tomo I, *De la découverte à la conquête, une expérience européenne, 1492-1550*, Paris, Fayard, 1991, pp. 8-9.

⁵ V. Ramón Gutiérrez, “Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano”, in *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano-Atti*, vol. I, Roma, Istituto Latino Americano, 1982, pp. 367-385.

realidade cultural e social do Novo Mundo. O estudo da América Latina significa sempre um regresso à nossa própria história. Sentimos a necessidade de recusar as tradicionais fronteiras entre as disciplinas, e de repensar a nossa tradição académica, que privilegia o livro e a cultura escrita, ignorando outras manifestações culturais como as obras de arte, que são importantes expressões de uma época, igualmente válidas para o seu conhecimento e compreensão. Numa altura em que tanto se fala do desaparecimento das ciências sociais, devido à sua incapacidade de reagir face à realidade contemporânea, o estudo da história da América Latina como sociedade multicultural implica necessariamente a renovação dos nossos quadros mentais e a saída do eurocentrismo a que nos fomos habituando.



Dado que as áreas nacionais não são categorias históricas, e que a cronologia se revela um conceito fluído na América, foi necessário começar por uma delimitação espacio-temporal do objecto de estudo, nem sempre muito evidente.

Quanto ao espaço físico, circunscrevemo-nos ao território do Rio da Prata, de onde provinham os objectos de ourivesaria que haviam despertado a nossa curiosidade inicial, e onde a influência portuguesa foi efectivamente mais marcante. Ora o Rio da Prata não teve fronteiras claramente delimitadas, a não ser durante o período de vigência do vice-reinado do mesmo nome, a partir da segunda metade do século XVIII. Mais do que uma região artística de características homogéneas, temos uma área definida a partir de premissas económicas e político-administrativas.

O vice-reinado do Rio da Prata englobava duas regiões: o litoral, que compreendia o território que hoje corresponde à República do Uruguai, a província de Buenos Aires, e as províncias que eram acessíveis por tráfego fluvial, Entre Ríos, Corrientes e Santa Fe; e o interior, composto por todas as províncias servidas por ligações terrestres, de Córdoba à cordilheira dos Andes, incluindo povoações como Mendoza, Santiago do Chile, La Rioja, Catamarca, Santiago del Estero, Tucumán, Salta e Jujuy, e o complexo mineiro de Potosí, no Alto Peru (actual Bolívia), o principal mercado de que estava dependente a região, para além do mercado externo composto pelas ligações atlânticas ao Brasil e à Europa⁶.

⁶ Seguimos aqui a definição proposta por Jonathan C. Brown, *A socioeconomic history of Argentina, 1776-1860*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 2.

Nos primeiros séculos, antes da criação do vice-reinado, o território paraguaio, embora funcionasse um pouco como “terra de ninguém”, encontrava-se também integrado no Rio da Prata, pelo que o incluímos neste estudo, sobretudo no que diz respeito à estadia aí de artistas como José de Sousa Cavadas.

Como área cultural na qual se fez sentir uma poderosa influência luso-brasileira, o Rio da Prata circunscreveu-se basicamente ao território hoje correspondente à Argentina, Uruguai e Paraguai, unidades nacionais inexistentes na época, mas que usamos operativamente como sub-generalizações lógicas a partir das quais podemos eventualmente obter uma panorâmica da arte na região.

Cronologicamente, considerámos como termo *a quo* a segunda metade do século XVI, quando se dá a primeira ocupação efectiva do território platino. A criação do vice-reinado do Rio da Prata só acontece em 1776. O ano de 1810 constitui o termo *ad quem*, altura em que começam as lutas pela independência nas margens do Prata. No entanto, estas balizas cronológicas não foram por nós usadas de forma rígida.

Em termos artísticos, a cronologia da arte barroca nesta região inicia-se com o século XVII, que marca o começo de uma verdadeira cultura colonial no Rio da Prata, e o aparecimento das primeiras manifestações documentais de uma presença luso-brasileira nas artes platinas, e estende-se até à primeira década do século XIX, altura em que se dá uma verdadeira ruptura socio-cultural e política, e se assiste aos últimos suspiros da estética barroca⁷.

O período colonial no Rio da Prata corresponde à época de dominação da Coroa espanhola, pelo que seria talvez mais correcto chamar-lhe período hispânico. A qualificação de “colonial” para designar esta fase da história do Rio da Prata é posta em causa por alguns historiadores, dado que esses domínios nunca foram considerados “colónias”. As Leis das Índias nunca referem este termo, estabelecendo expressamente que os domínios americanos são províncias, reinos ou territórios de ilhas e terra firme, anexados à Coroa de Castela e Leão⁸.

⁷ V. José Emilio Burucua, “Pintura y escultura en Argentina y Paraguay”, in Ramón Gutiérrez (dir. de), *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*, Barcelona/Madrid, Lunwerg Editores, 1997, p. 403.

⁸ V. María Inés Rodríguez Aguilar e Miguel José Rufo, “El barroco colonial como estrategia comunicacional para la legitimación del pasado hispánico”, in Ana Maria Aranda, Ramón Gutiérrez et al. (dir. de), *Barroco iberoamericano – Territorio, arte, espacio y sociedad*, tomo II, Sevilla, Ediciones Giralda, 2001, pp. 971-972.

As vozes que se levantam contra a utilização do termo “colonial” aplicado à arte barroca latino-americana insurgem-se contra a conotação de dependência face à arte produzida numa metrópole europeia, que o uso desta expressão parece implicar. Para alguns, a utilização desta terminologia equivale a negar que esta arte representa a primeira grande expressão criadora dos vários povos americanos, e um elemento fundamental do património cultural que os distingue dos demais povos⁹.

Apesar de termos plena consciência das limitações implicadas no uso da expressão “período colonial”, optámos no entanto por utilizá-la, por ser a mais divulgada. Tivemos contudo sempre presente que as “colónias” não foram apenas uma extensão de Espanha, mas fizeram parte de um contexto mais vasto, a monarquia hispânica, que, durante o período dos Habsburgos, englobava povos e lugares muito diversos, que incluíam não só Castela e Aragão, mas também territórios da Itália, Alemanha, Países Baixos, Península Ibérica e América. O processo de contacto e de aculturação abarcava também os laços comerciais e políticos com outras zonas da Europa¹⁰.



Durante o desenrolar das nossas pesquisas, confrontámo-nos com algumas dificuldades. Nem sempre foi fácil estabelecer os contactos necessários com instituições e colecionadores privados e realizar o trabalho de campo e as pesquisas bibliográficas e arquivísticas, limitados como estávamos em muitas ocasiões por curtas estadias em cada cidade ou país.

O acesso à bibliografia revelou-se complicado, já que os livros sobre arte ibero-americana são normalmente publicados em edições tão pequenas que ficam rapidamente esgotadas. Os ensaios mais estimulantes encontram-se dispersos por um sem-número de publicações muito diversas, na sua maioria inacessíveis no

⁹ V. Bernardino Bravo Lira, “Introducción”, in Bernardino Bravo Lira (ed. de), *El Barroco en Hispanoamérica. Manifestaciones y significación*, Santiago de Chile, Fondo Histórico y Geográfico José Toribio Medina, 1981, p. 8 [cit. por Walter Moser, “Du baroque européen et colonial au baroque américain et postcolonial”, in Petra Schumm (ed. de), *Barrocos y modernos – Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1998, p. 72].

¹⁰ V. Jonathan Brown, “La antigua monarquía española como área cultural”, in *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700* (cat. da expos.), Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 20-21.

nosso país. A reimpressão e reedição de textos é fundamental, bem como a sua tradução.

A língua pode ser um obstáculo significativo, pois apercebemo-nos de que só o domínio de vários idiomas nos permitiu abrir horizontes e cruzar linhas de investigação, muitas vezes paralelas, mas praticadas por historiadores inseridos em universos académicos diversos.

A publicação de documentos constitui igualmente um aspecto importante. Com efeito, durante muito tempo os historiadores da arte na América Latina aceitaram uma história sem datas, sem contratos ou nomes de artistas, porque se partiu do princípio de que não existiam documentos. O anonimato corrente no século XVI, justificado pelas condições especiais em que se deu a Conquista, ligou-se ao anonimato do período barroco, a uma arte de projectos de iniciativa oficial, de estilos impessoais, de artesãos sem rosto. Para os historiadores da arte de gerações anteriores, a cronologia não era determinada a partir de uma armação factual, mas sim deduzida a partir do estilo. Dada a imensa documentação que ficou dos impérios português e espanhol, esta não deixa de ser uma posição curiosa.

Insistir na publicação das fontes nunca é demais, pois só com o documento trazido para o domínio público é que ele pode ser usado por outros estudiosos, permitindo diversas leituras e explorações, naturalmente enriquecedoras para a história da arte. Foi esta perspectiva que nos levou a optar por publicar uma série de documentos, que constam no Apêndice Documental inserido no volume II.

A publicação de listas de artistas extraídas de censos e padrões é outra tarefa fundamental. O volume II inclui uma nómina de artistas e artesãos, que fomos identificando e recolhendo ao longo das nossas pesquisas bibliográficas e arquivísticas. Não sendo exhaustiva, constitui um primeiro balanço provisório e muito sumário, tendente a dar um rosto e um percurso pessoal a uma massa anónima de artesãos. A dispersão natural destes dados por inúmeros ensaios e estudos não facilitava até agora um correcto diagnóstico da presença portuguesa nos territórios da Coroa espanhola, no que concerne ao domínio artístico. Optámos por não cingir o âmbito da nómina ao Rio da Prata, incluindo outras áreas geográficas onde essa presença se manifestou.

No extremo oposto da pesquisa documental, situa-se o trabalho de campo, igualmente imprescindível em todos os estudos que lidam directamente com os objectos artísticos. Por toda a América Latina ainda se faz sentir a falta de simples inventários que forneçam dados relativos à localização, identificação e classificação, e que disponham da imprescindível documentação fotográfica. Por razões compreensíveis, que se prendem com os limites desejáveis numa

dissertação deste tipo, foi necessário seleccionar muito do material recolhido, que consiste em fichas de identificação e fotografias, excluindo largas dezenas de peças de mobiliário, de ourivesaria e de escultura.

A opção por tentar não deixar de fora nenhuma das áreas artísticas em que se salientaram os mestres portugueses, numa área geográfica e num período temporal bastante alargados, levou-nos a tentar conciliar a extensão da pesquisa com a profundidade requerida num estudo desta natureza. No entanto, optámos conscientemente por não abordar áreas como a arte das missões jesuíticas ou o urbanismo e a arquitectura militar, que mereceram na última década estudos especializados de grande qualidade científica.



Para os que se dedicam a estudar a arte colonial ibero-americana, a imensidade e a solidão das tarefas torna-a uma área pouco atractiva, e por essa razão não há muitos investigadores a trabalhar neste domínio. Tem-se frequentemente a sensação de que a América Latina está cansada das técnicas da história da arte tradicional. As categorias mais ortodoxas de investigação não têm grande desenvolvimento, existem poucas monografias sobre artistas individuais e são raros os estudos sobre iconografia.

Os estudos de arte colonial não têm grande prestígio, são modestamente financiados, deficientemente publicados, ensinados muitas vezes de forma inadequada. Até à década de 70 do século passado, não havia praticamente cursos universitários dedicados à arte do período pós-conquista, nem nos E.U.A., nem noutros países americanos, e muito menos na Europa.

O primeiro desafio, diríamos mesmo a obrigação, dos historiadores da arte ibero-americana é ainda o de definir o que é a nossa tarefa. Como bem observou Elizabeth Weismann, *In the thin sunlight of the Andes, what is art history ? (...)* *For I believe that if we have not made great progress in presenting the art of Latin America, it may well be because we have failed to consider Latin American art for itself*¹¹.

No Capítulo I, procurámos justamente fazer uma abordagem sumária das novas perspectivas do pensamento historiográfico relativo ao Novo Mundo. Lidando com uma área de estudos relativamente recente e ainda pouco

¹¹ Elizabeth Wilder Weismann, "The history of art in Latin America, 1500-1800: some trends and challenges in the last decade", *Latin American Research Review*, vol. X, number 1, 1975, p. 8.

desenvolvida em Portugal, julgámos pertinente reflectir sobre uma série de problemas teóricos e metodológicos com os quais nos fomos confrontando ao longo do nosso trabalho. Dada a inexistência de um sólido arcaboço teórico exclusivo da história da arte colonial, fizemos uso de contributos vindos de outros ramos das ciências humanas, que julgamos poderem ser úteis para lidar com a especificidade do nosso tema.

Apresentamos ainda um levantamento dos vários estudos mais significativos publicados sobre a questão da presença portuguesa nos territórios da Coroa espanhola, acentuando os aspectos de uma reflexão teórica que nos pareceram mais pertinentes.

As peças de ourivesaria que se encontravam na exposição de 1986-87 constituíram um desafio e um ponto de partida, que nos estimulou a investigar em profundidade, chegando a um campo muito alargado. Na organização da estrutura da dissertação seguimos um percurso inverso, isto é, partimos de uma abordagem contextualizadora, que contempla os grandes vectores de ordem económica, social, política, mental, cultural e religiosa, para tentar uma compreensão tão completa quanto possível dos objectos artísticos, cujo estudo ocupa os últimos capítulos.

A produção artística da região do Rio da Prata durante a época colonial revela uma forte influência luso-brasileira. Por outro lado, os censos populacionais e as nóminas de artistas e artesãos mostram a importância determinante dos portugueses no desenvolvimento das várias artes e mesteres da região platina. Mas os portugueses espalharam-se de igual modo por todos os territórios hispano-americanos de forma surpreendente. Encontramo-los na Bolívia, na Guatemala, na Venezuela, no Chile, no Peru.

Lidando com os tópicos da dispersão, da viagem, da integração e da complementaridade, o Capítulo II dedica-se em exclusivo a delinear o “grande quadro” que contextualiza e explica a grande mobilidade de artistas e de obras. Esta mobilidade residia numa complexa teia de factores, que devem ser entendidos à luz do intrincado sistema de relações institucionais, políticas e económicas estabelecidas entre as duas potências dominantes na América do Sul, Espanha e Portugal. Estas relações assumiram também formas clandestinas e camufladas, que igualmente nos preocupamos em explicar.

A separação entre a região do Rio da Prata e o território brasileiro perdurou apenas no plano político. À margem dos ordenamentos jurídicos e políticos, imperava uma realidade social e económica de compenetração firme e de indiscutível simbiose, que os historiadores de ambos os países têm frequentemente ignorado. A abundância de referências a obras de arte e a artistas

portugueses no território do Rio da Prata parece surpreendente se a analisarmos à luz do conflito secular que opôs Portugal e Espanha nesta zona da América do Sul. No entanto, se buscarmos a compreensão de tal fenómeno pondo a tónica na complementaridade de interesses e nos laços quotidianamente estabelecidos pelos habitantes das duas margens do Prata, à revelia das instâncias do poder, e inclusivamente com a sua convivência camuflada, obtemos uma imagem completamente diferente.

O Capítulo III lida mais de perto com a triangulação Portugal/Brasil/Rio da Prata, analisando a mobilidade dos homens (a imigração clandestina, a deserção), e a circulação dos objectos (o contrabando, a importação legal). A fronteira surge assim com frequência como área de integração, mais do que como área de conflito, estanque a influências recíprocas. Estes aspectos, quando devidamente analisados, ajudam a compreender a realidade estética e artística vivida nas possessões espanholas e portuguesas da América do Sul no período barroco, e a esclarecer algumas das suas virtualidades.

Cingindo-nos ao caso das ligações entre ambas as potências na região do Rio da Prata no período colonial, deparamos com uma realidade que, se no domínio político e institucional tende a reforçar a ideia de conflito, no domínio económico, social e artístico, paradoxalmente, parece revelar uma situação completamente distinta.

A expressão escolhida para dar título à dissertação, «*La puerta falsa de América*», surge na correspondência entre o ouvidor D. Francisco de Alfaro e a corte espanhola, em 1611, para designar a cidade de Buenos Aires, a propósito do contrabando¹². A cidade, inicialmente fundada para actuar como a porta da região platina, barrando os interesses portugueses, em pouco tempo começou a ser considerada a “porta falsa das Índias”, a porta traseira, ou dos fundos, por onde todos entravam e saíam livremente.

A questão da influência hispânica no Brasil é apenas a florada, já que constitui em si mesma um vasto território para futuras investigações, que esperamos venha a tornar-se atractivo para outros historiadores.

Todos os americanistas estão habituados a ter de lidar com o risco que decorre de aceitar que os valores e as técnicas de uma disciplina tradicional como a história da arte de um determinado país europeu devem ser aplicados como

¹² V. Raul A. Molina, *Las primeras experiencias comerciales del Plata – El comercio marítimo, 1580-1700*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Dorrego, 1966, p. 138.

um *ready-made* à experiência americana. O Novo Mundo não precisa de obter reconhecimento através dos padrões do Velho Mundo. Um dos erros mais comuns é julgar que o valor da arte americana depende da percentagem que ela tem de influência autóctone, ou hispânica, ou portuguesa, e que os historiadores têm de tomar partido por um ou outro lado da questão. Esta dicotomia, ainda bastante poderosa na actualidade, teve no entanto, no final do século XX, a vantagem de ter despertado as atenções dos especialistas para a chamada arte “mestiça”.

Até há bem pouco tempo, notava-se entre os historiadores da arte ibero-americana um certo desconforto face à ausência de “Grandes Artistas”. Com efeito, como bem observou Elizabeth Weismann, estamos perante um universo artístico *where the nearest thing to a named sculptor seemed to be a crippled mulatto in Brazil*¹³. A esta “invisibilidade” relacionada com a inexistência de grandes mestres, junta-se a questão da arte popular, que seria por definição diferente e inferior às Belas Artes, e como tal ficava de fora da história da arte dita séria. Mesmo os historiadores mais informados e respeitados eram forçados pelas suas premissas – a definição europeia da arte barroca – a denegrir a experiência americana.

Na abordagem que desenvolvemos nos três últimos capítulos da dissertação, procurámos estar atentos a estes preconceitos, e por isso dedicámos uma parte significativa dos nossos esforços a estudar artesãos cuja produção se exerceu em áreas das chamadas artes decorativas, como o mobiliário ou a ourivesaria, e a resgatar percursos individuais de artistas que, se bem que não possam ser considerados geniais quando comparados com alguns dos seus congéneres europeus, tiveram uma importância muito significativa a nível local, dado que foram os responsáveis pela introdução e divulgação de novas técnicas, formas e modelos.

Até há algumas décadas, a discussão à volta do barroco centrava-se quase exclusivamente na arquitectura, entendendo-se o barroco essencialmente como um estilo arquitectónico. Tentámos afastar-nos desta leitura, integrando e privilegiando outras manifestações artísticas, durante muito tempo consideradas secundárias.

O Capítulo IV aborda um caso particular, e de alguma forma exemplar, que diz respeito à comunidade dos ourives do ouro e da prata em Buenos Aires,

¹³ Elizabeth Wilder Weismann, “The history of art in Latin America...”, p. 9.

e ao modo como os artesãos portugueses se inseriram nesse grupo sócio-profissional.

O Capítulo V retoma o “trilho dos objectos” que serviu de mote ao nosso trabalho, fazendo uso da história comparada para explicar questões como a importância e funções da prata no contexto da sociedade colonial, ou ainda as tipologias e usos dos objectos mais comuns, procurando contextualizá-los atendendo à religiosidade, aos modos de vida e às práticas quotidianas característicos da sociedade colonial americana. Muitos elementos dos universos tradicionais dos conquistadores perderam o sentido primordial que lhes era atribuído na Europa: os objectos circulavam entre mundos distintos, e ao circularem foram-se desvinculando do seu significado original, dando origem a fenómenos de descontextualização, distanciamento ou perda de sentido¹⁴.

Procurámos também estabelecer quais os aspectos mais marcantes da influência portuguesa na ourivesaria e no mobiliário, contrapondo-lhes os modos de fazer hispano-americano, português e brasileiro, bem como detectar alguns aspectos estéticos e artísticos originais e inovadores, resultantes da adaptação local de formas e modelos importados de Portugal e do Brasil.

Por fim, o Capítulo VI, para além de incluir uma breve referência à pintura e uma análise sumária de algumas obras de talha e de imaginária executadas por artistas lusos, detém-se mais alongadamente em duas situações que escolhemos como paradigmáticas.

O percurso e a obra do entalhador português José de Sousa Cavadas introduz a questão das mestiçagens, numa zona isolada e remota que, muito embora “periférica”, não pode ser encarada como um mero “satélite” dos centros criativos europeus. Neste caso, como em muitos outros, a “periferia”, em vez de produzir manifestações estéticas seguidistas, passivas e atrasadas em relação aos “centros” artísticos dominantes, constituiu-se como dinamizadora de rupturas estéticas e local de liberdade criativa¹⁵.

Com efeito, a nova situação criada estimulou as capacidades de invenção e de improvisação, dotando os artistas de uma flexibilidade pouco comum em território europeu.

¹⁴ V. Serge Gruzinski, *La pensée métisse...*, pp. 78, 80 e 81.

¹⁵ V. Julia Alessi de Nicolini, “Pistas para interpretación del barroco latinoamericano”, in *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano-Atti*, vol. I, Roma, Istituto Italo Latino Americano, 1982, pp. 249-265.

O caso do engenheiro militar José Custódio de Sá e Faria é estudado como exemplo de um artista-técnico de formação europeia, e mais concretamente portuguesa, que foi um dos responsáveis pela introdução na região platina da tendência neoclássica, ainda tingida dos últimos laivos da estética rococó. O seu percurso de vida e as múltiplas actividades a que se dedicou tornam-no um caso verdadeiramente invulgar.



Qualquer estudo relativo à presença da arte portuguesa no Novo Mundo é por inerência, como perspicazmente observou Robert Smith¹⁶, um trabalho de proporções internacionais. Este programa apresenta-se com uma extensão e dificuldade imensas, raras vezes superadas, sobretudo por limitações de acesso à documentação e à bibliografia, muito dispersas, e pela inexistência de inventários exaustivos e de levantamentos completos.

O estado dos estudos da arte colonial nos países sul-americanos nem sempre é o mais animador. A dificuldade de esconjurarmos um passado próximo, onde predominaram a falta de isenção e a necessidade de exaltar de forma exacerbada um sentimento nacionalista fortemente enraizado, bem como a ausência de contactos com o estrangeiro durante o período da ditadura militar e a emigração de muitos cientistas e investigadores para a América do Norte, fugidos às perseguições políticas, levaram a que, durante grande parte do século XX, a historiografia da arte da região platina não tenha sido fértil numa produção de índole teórica ou que busque a reflexão sobre os seus métodos e finalidades.

No que diz respeito à Argentina, país que conhecemos melhor, a situação tem vindo a mudar favoravelmente, sendo hoje em dia a arte colonial argentina um dos períodos mais bem documentados da arte ibero-americana, devido ao esforço editorial efectuado nas últimas décadas pela Academia Nacional de Belas Artes, pela Academia Nacional de História e por diversas universidades. No entanto, muita da produção historiográfica ou da abundante publicação ensaística têm de ser considerados com algum espírito crítico, já que pecam normalmente por um acesso limitado à documentação oficial, dificultado pelo estado caótico e de extrema penúria dos arquivos nacionais e regionais, e também, forçoso será reconhecê-lo, pela falta de isenção de alguns dos autores.

¹⁶ Robert C. Smith, “Luso-Brazilian art in Latin American Studies”, in Elizabeth Wilder (ed. de), *Studies in Latin American Art*, Washington, The American Council of Learned Societies, 1949, p. 73.

Actualmente é ainda relativamente frequente uma abordagem historiográfica “não oficial”, praticada por antiquários, diletantes ou historiadores locais, sem grandes esforços de conceptualização.

No caso do Uruguai e do Paraguai, as próprias condicionantes da vida política nas últimas décadas tornaram difícil a reflexão isenta e aprofundada sobre um passado comum, bem como o acesso às fontes primárias.

Se na Argentina a tendência é para uma melhoria significativa, e se no Uruguai o futuro da história da arte e da historiografia em geral parece promissor, no Paraguai a situação é desencorajadora, e apresentando poucas hipóteses de mudança a curto prazo¹⁷.

As relações entre os historiadores da arte brasileiros e portugueses foram consideravelmente implementadas nos últimos anos, de forma bilateral, dando lugar à realização de um conjunto de colóquios que constituíram um fórum privilegiado para a discussão e a troca de ideias, de que resultaram uma série de publicações do maior interesse. O mesmo sucede em relação aos contactos regulares entre investigadores portugueses e espanhóis. No entanto, não houve até agora uma atitude concertada no sentido de unir os esforços de estudiosos hispano-americanos, portugueses, brasileiros e espanhóis, e muito menos de o fazer numa perspectiva multidisciplinar, com a qual pensamos que os estudos da arte ibero-americana muito teriam a lucrar.

Em universidades norte-americanas, e nomeadamente na Universidade do Texas, em Austin, que conta com um excelente Instituto de Estudos Latino-Americanos (ILAS), esta perspectiva pluridisciplinar leva a agrupar num mesmo departamento inúmeras áreas de estudo, que vão da literatura à história da arte, da música à sociologia, procurando-se estabelecer os estudos latino-americanos como disciplina reconhecida e respeitada, e levando os futuros investigadores, qualquer que seja a sua área, a familiarizarem-se com os instrumentos de pesquisa e as metodologias usados nos diferentes domínios. Neste departamento, trabalham em estreita colaboração brasileiros, norte-americanos, hispano-americanos e espanhóis, mas, significativamente, nenhum investigador português.

A Nettie Lee Benson Latin American Collection, pertencente à Universidade do Texas, talvez a biblioteca mais bem apetrechada a nível

¹⁷ V. Joseph R. Barager, “The historiography at the Río de la Plata area since 1830”, *The Hispanic American Historical Review*, vol. 39, n.º 4, Nov. 1959, pp. 588-642; Robert C. Smith e Elizabeth Wilder, *A guide to the art of Latin America*, New York, Arno Press, 1971.

mundial na área dos estudos latino-americanos, ou o Ibero-Amerikanisches Institut (IAI) Preußischer Kulturbesitzem, em Berlim, que integra a maior biblioteca europeia especializada em cultura ibero-americana, não recebem nunca a visita de historiadores da arte portugueses, embora ofereçam condições para a investigação muito superiores às de qualquer instituição similar portuguesa ou brasileira, quer quanto à organização e à facilidade de consulta, quer no que diz respeito à abundância de documentação original e à qualidade do seu acervo bibliográfico.

Uma iniciativa tão importante como a Carl-Justi-Vereinigung, ou “Associação para uma colaboração entre a Alemanha, Espanha e Portugal no campo da História da Arte”, sediada na Alemanha, conta com a participação activa de historiadores desta nacionalidade, de Espanha, do Brasil e de vários outros países da América Latina, mas há alguns anos, ao assistirmos informalmente a uma reunião realizada em Berlim, destinada a debater os modos de estreitar a cooperação e o intercâmbio entre os diversos membros, constatámos que o nosso país não se encontrava sequer representado.

Estamos em crer que este panorama um tanto ou quanto desanimador apresenta fortes possibilidades de mudança a curto prazo, dado que o campo de estudos a que nos dedicamos é muito vasto e promissor, permitindo o aprofundamento de linhas de investigação diversificadas. Correndo embora o risco de alguma dispersão, buscámos um equilíbrio que nos pareceu desejável entre a história da arte “pura e dura” e uma visão tanto quanto possível abrangente, que englobasse aspectos que se nos afiguram fundamentais para a compreensão da vida artística nos territórios americanos durante o período barroco. Quisemos que este trabalho se assumisse essencialmente como um primeiro rastreio onde todas as pistas se encontram praticamente em aberto, permitindo atrair novos investigadores e constituir um estímulo para outras leituras e interpretações, que certamente se revelarão enriquecedoras.